

## Художественная реальность «Мертвеца» Джима Джармуша

Хохлов А.В.

Фильмы Джима Джармуша традиционно славятся своей философской глубиной и неоднозначностью. В данной статье мы попытаемся определить некоторые особенности художественной реальности, пожалуй, самого загадочного и глубокого творения Джармуша – фильма «Мертвец».

Для характеристики «Мертвеца» как нельзя кстати подойдет понятие *сверхвестерна*. Оно фиксирует «корневое» свойство вестерна, заключающееся в открытости для любых стилистических и формообразующих влияний. А. Базен следующим образом определял этот жанр: «Скажем, что «сверхвестерн» – это вестерн, который стыдится быть только самим собой и пытается оправдать свое существование каким-нибудь дополнительным фактором – эстетического, социологического, морального, психологического, политического или эротического порядка. Словом, каким-то достоинством, чуждым жанру и долженствующим обогатить его».

Словом, «Мертвец» – это явный пример *сверхвестерна* с той лишь существенной поправкой, что сам автор снимать *непосредственно* вестерн не хотел, а использовал только оболочку жанра. На примере этого фильма мы можем наблюдать, как автор, формируя художественный образ, пользовался ограниченным числом смысловых «наполнителей» или идей, а в результате, при их контакте с художественной формой, сформировалась совершенно особая реальность, главным отличительным качеством которой стало ее **самодвижение** в художественном образе.

Сам режиссер признался что, «в отличие от предыдущих фильмов, в этом возникло множество параллельно существующих тем: насилие, оружие, американская история, ощущение своего места, духовность, Уильям Блейк и поэзия, слава, статус оказавшихся вне закона. Все темы, без сомнения, составляют часть фильма, но срабатывают лучше, когда посмотришь его не один раз. Ведь они все – в подтексте и не бросаются в глаза». В этом как раз и заключается метафизика (здесь мы этот термин употребляем исключительно в метафорическом смысле – в значении «главный смысл») художественного образа, когда его реальность обретает подлинное инобытие и живет по законам, не всегда зависящим от личности художника.

«Мертвец» своей внутренней структурой начисто деформирует жанровую составляющую знаковой реальности фильма. Но жанр вестерна сам предполагает, как уже отмечалось, определенные деформации как стиливого, так и содержательного плана. И в «Мертвеце» остались некоторые чисто «вестерные» сюжетные признаки, а именно: странствия, поиски преступников и персонажи с «мифологическим прошлым».

На самом деле, внутренняя структура произведения полна мифологической составляющей, причем, как это свойственно Джармушу, одни смысловые структуры в его кинематографической реальности подавляют или, лучше сказать, подменяют собой другие. Разберем несколько самых основных мифологических структур, которые определяют «естество» традиционного вестерна.

Например, если взять Миф женщины в реальности вестерна, то драматургическая его составляющая обычно сводится к мифологеме испытания. В мифологической традиции образ женщины всегда связан с жертвоприношением. Обычно присутствует молодая девушка, в которую влюбляется главный герой, но в структуре этой мифологемы обязательно существует момент препятствия, который обычно выражается в кознях родственников девушки. Убив одного из родственников, герой должен пройти ряд дополнительных испытаний, но уже для того, чтобы искупить вину в глазах девушки. Бывает, что в вестернах появляется довольно парадоксальный персонаж – девушка из салуна.

При всей сомнительности ее положительной роли, она всегда оказывается на высоте, обычно жертвуя многим, порою даже собственной жизнью, ради определенных благих целей.

Кроме того, в этой мифологеме подспудно прослеживается следующая крайне важная установка: разделение на добрых и злых персонажей в вестерне существует только для мужчин. «Мертвец», кстати сказать, не стал исключением. В мире вестерна все женские образы носят исключительно позитивный модус. Лучшие из лучших среди мужчин вынуждены искупать свои грехи. Здесь заметна переработка библейской традиции, выразившейся как раз в изменении смыслового наполнения образа женщины.

Женщина, говоря языком мифа, в мире вестерна имеет сан весталки, она хранительница общественных добродетелей, имеющих огромное значение для указанной хаотической реальности.

В «Мертвце», единственная женщина – Тэл является по совместительству и прекрасной возлюбленной и девушкой из салуна. Но художественная реальность фильма Джармуша определяет мифологему женщины как условность, и персонаж погибает еще в завязке киноповествования. В принципе, все последующие действия главного героя можно рассматривать как определенные испытания, направленные на искупление вины перед Тэл, но и это будет не совсем правильно, поскольку герой погибает вместе с девушкой и повествование переходит на метафизический или духовный план. Смерть героини полностью профанирует классическую трактовку мифа женщины в пространстве вестерна.

Многие мифологемы в художественной реальности «Мертвца» приобретают статус условности и выполняют исключительно формальную роль, являясь «прикрытием» других смыслов или мифологем. Например, особенно сильно профанируется миф Христианского Порядка. Согласно ему, белый христианин устанавливает свой нравственный и технический порядок, причем первый гарантирует существование второго. Населявший прерии индеец, не был способен установить порядок человека, он стал хозяином описываемого пространства, лишь слившись с, так сказать, языческой дикостью окружающего. Реальность же «Мертвца» полностью деконструирует и эту мифологему. Общество белого человека показано каким-то кошмарным образованием, а ценность христианского мироощущения неоднократно ставится под сомнение.

Такой же участи удостоился и Миф о правосудии, которое обычно отправляют герои с априорно положительными качествами, а в фильме этим занимаются трое наемных убийц.

Некоторые исследователи называют «Мертвца» «метафизическим вестерном», и это понятно – художественная реальность фильма как нигде сильнее всего образует жанровые условности и подает некоторые идеи в «чистом» виде.

В основе художественного образа фильма лежит простейшая метафора, сравнивающая жизнь и путешествие. Но под воздействием ряда факторов, продуцируемых сознанием автора и внутренней формой художественного образа, она приобретает совершенно неожиданные оттенки.

Говоря о кинопространстве и киновремени в реальности «Мертвца» нельзя не отметить тот факт, что эти два организующих начала находятся абсолютно вне власти персонажей. Единственные люди, которые способны «ориентироваться на местности» (индеец Никто и наемный убийца-каннибал Уилсон) – оказываются, в конечном счете, и не людьми вовсе, а отголосками главного мифа в вестерне вообще (берущего начало в манихействе) – о вечном противоборстве Добра и Зла (они даже одеты так, чтобы никаких сомнений не оставалось: «воин света» Индеец Никто – в белое, злодей и убийца Уилсон – в черное). Только в самом конце фильма, герой обретает способность хоть как-то адекватно воспринимать пространство – он плывет на каноэ по океану – «чистому» пространству, где нет изъянов и неожиданностей.

Время в «Мертвце» – не менее проблемная среда, ибо не понятна сама длительность состояния главного героя. Один из главных вопросов фильма как раз и заключается в том: а было ли путешествие на самом деле? Или это предсмертные видения главного героя? Кроме

того, время здесь представляет собой не целостную структуру, а собрание дискретных элементов, каждый из которых обладает автономностью. Но при соединении их воедино возникает некое целостное смысловое поле, связь, которую невозможно было бы достичь, соблюдая причинно-следственные связи.

В фильме реализована попытка осмысления ряда поведенческих стратегем, то есть моделей поведения в тех или иных ситуациях. Именно они являются движущей силой художественного образа данного произведения. Следует заметить, что Джармуш во всех своих фильмах реализует **стратегему изоляционизма**, подчеркивая тем самым, вольно или невольно отграниченность и автономность художественной реальности по отношению к реальности предметной. Его герои всегда «не от мира сего», зачастую это чудаки или задумчивые молчаливые персонажи, причем они дистанцированы от окружающего мира порой намеренно, порой невольно, как герой «Мертвеца», но никогда не тяготеют своим положением.

В данном фильме основной стратегемой художественного образа стала стратегема трансформации (то есть постоянного изменения как поведения, так и внутреннего мира героя), поскольку она наиболее точно соответствует пространству путешествия как постоянного изменения. Главный герой постоянно хочет обрести себя настоящего и отыскивает свое целое, что называется, по кусочкам, воспринимая что-то от каждого персонажа в фильме.

Особое место занимает, конечно, двойник главного героя индеец Никто, который именуется так в силу особенностей «путешествия на духовном уровне», то есть этот персонаж отсылает к традиции сакральных имен, кодифицируя, таким образом, художественную реальность в духе непредметного мира. Никто отыгрывает или даже, лучше сказать, проживает мифологему Проводника, исключительно языческую, поэтому и не нарушенную авторским замыслом. Вообще Джармуш изначально хотел снимать кино для индейцев и впоследствии добился, чтобы фильм продавали в резервациях.

Самой сильной реализацией стратегемы изоляционизма в фильме стала тема предметности литературного мира. Это выражается уже в имени главного героя – он полный тезка ирландского поэта Уильяма Блейка, крупнейшего визионера своего времени. Кроме того, Никто говорит Блейку: «Теперь твое каждое новое стихотворение должно быть написано кровью», и действительно, главный герой весь фильм «рифмует» выстрелами. Деструктивный характер, который получают поэзия, в частности, и искусство вообще в таком виде, призван продемонстрировать как раз неоднородность художественной реальности и окружающей действительности, их разорванность и невозможность полного и адекватного выражения одной области в другой; с другой стороны, это метафорически показывает, какую силу имеет художественный образ, при воздействии на предметный мир.